

***Ngui’u* (lesbianas) y *muxe’* (muxes): atisbos a la dimensión sociogenérica en el universo literario zapoteco según Víctor Cata¹**

Elena Madrigal

El Colegio de México

“Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” integran un conjunto narrativo proveniente de la comunidad indígena zapoteca en el que emergen los vectores del erotismo y la diversidad sociosexual. El primer relato, dedicado a una pareja lesbiana, y el segundo, a una *muxe* (hombre biológico criado en el paradigma femenino más tradicional), permiten apreciar la finura de la escritura de Víctor Cata —su “transcriptor”— y la complejidad de la construcción sociogenérica alejada de los imaginarios idílicos de “lo indígena”. Los textos fueron publicados en 2008 como parte de *Sólo somos memoria*, volumen bilingüe zapoteco del Istmo-español. Para entonces, el debate sobre si la literatura indígena era artística quedaba superado al contrastarse con obras publicadas desde la confluencia de instituciones literarias estatales y privadas, como es el caso de *Sólo somos memoria*. La sanción oficial y los entornos legales y sociales más favorables a la expresión literaria indígena en general forman parte de un ambiente anclado en defensas que durante décadas libraron intelectuales como Carlos Montemayor por el reconocimiento del arte de la lengua, al margen de que fuese transmitido por medios orales o escritos.²

A diferencia de otras literaturas indígenas, la escrita en diidxazá no solo atesora las improntas de “un acervo oral anónimo” (Máynez, IX), sino

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

2 Véase Montemayor, *Los escritores*, t. I, 9. A pesar de que *Sólo somos memoria* ostenta el apoyo de seis instituciones de cultura y de que fue realizado “con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en el programa de Escritores en Lenguas Indígenas, periodo 2003-2006”, como se indica en la página legal, carece de ISBN. En consecuencia, al no figurar en las bases de datos internacionales y nacionales, se dificulta su obtención o consulta en bibliotecas y queda relegado a la marginalidad, como sucede con el grueso de la literatura indígena.

que “acaso [sea] la única [...] que cuenta con una tradición [...] moderna” (Montemayor, *Los escritores*, t. II, 15) en cuanto a formas de difusión, lectura y cantidad de traducciones, “lo que significa una universalidad de trabajo literario” (ibíd., t. I, 18). Hoy, Víctor Cata es otro de los escritores juchitecos renombrados que continúa con las labores de traducción³ y de animación de la cultura desde una triple ubicación que Carlos Montemayor describe como el compromiso étnico y personal que involucra “[la] historia [indígena] de sangre y opresión, [...] su cultura profunda [...] y sus lenguas [...] que saben describir con mayor frescura y naturalidad nuestro territorio” (Montemayor, *Los escritores*, t. II, 13-14).

Sin embargo, debemos reconocer que la inserción en el canon nacional implica resistencias, negociaciones y renunciaciones en relación con la institución literaria en términos de fórmulas, temas y recursos escriturarios, entre otros. La compleja construcción de género sociosexual y el trasfondo erótico de “Santu / Santo” y de “Gulaa bidxichi / El reparto” pueden ser tenidos por *loci* en los que las tensiones mencionadas adquieren visos propios. Por lo que respecta a las formas convencionales, ambos textos comparten el género literario *diidxagucá-diidxaxhihui*, o “mentira y cuento”, en el que confluyen sin límites precisos los sucesos “verdaderos” o “históricos” y la recreación imaginativa del narrador, según explica Irma Pineda (294), y que ha permitido la transmisión de conocimientos, valores e información tradicionales y válidos para la comunidad que les da origen —como lo señaló Carlos Montemayor (*Los escritores*, t. II, 16) años antes—. Aunque la ficción en español también puede ser interpretada según la referencialidad, el género *diidxagucá-diidxaxhihui* se sustenta en la explicitud de estar a caballo entre los “hechos” de los que son albaceas los ancianos, la invención y la didáctica, como lo han reiterado el autor de *Sólo somos memoria*⁴ y Macario Matus, su prologuista. Por este género literario es que “Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” abren vías de comprensión “de la

3 Cata escribió el libro que nos ocupa inicialmente en zapoteco y posteriormente lo tradujo al español (“Libro rescata la tradición oral zapoteca”). Recientemente compiló sus traducciones de Rosario Castellanos, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco, entre otros, en el tomo *Ti be'zadiidxa' ndahui sti'binni Zaguíta*, del que tengo noticia por breve comentario periodístico (“Presenta Víctor Cata sus traducciones”).

4 Al parecer durante una presentación del libro, Cata explicó que las historias de su libro se basan en las que él escuchó a los ancianos zapotecos desde niño y que conllevan la transmisión oral de “la sabiduría y el conocimiento ancestral [...] hacia el presente y el futuro” (“Libro rescata la tradición oral zapoteca”).

vida material y mental de [los] grupos” (Chase-Sardi, 8) que les dan origen y, en consecuencia, permiten la comparación inevitable con la de otros imaginarios en sus disímbolas relaciones de poder. En cuanto a los temas, los dos textos contestan renovadoramente desde el cuerpo, el erotismo, la subjetividad y la literatura a los prejuicios ancestrales o la censura con los que se ha construido la sexualidad en los grupos indígenas —sea que se le presente como hipersexualidad o asexualidad ingenua—, a más de aportar una búsqueda diferenciadora de las expresiones de la heterosexualidad y la heteronormatividad.⁵ En resumen, estamos frente a fórmulas, temas y recursos literarios que ejercen una serie de funciones socioculturales interrelacionadas señaladas por la antropología y de las que retomamos tres —la moralizante o admonitoria, la mágica y la reivindicatoria— (Chase-Sardi, 3) en las dilucidaciones puntuales siguientes.

“Santu / Santo”

Con un efecto de celeridad logrado mediante un estilo directo, predominantemente en primera persona y a base de oraciones simples, “Santu / Santo” es un cuento-mentira de los más impresionantes de *Solo somos memoria*. El texto abre *in media res* con un guion de diálogo seguido por tres admirativas espetadas por Santo, el personaje principal: “—¡Vete, vete y no vuelvas más! ¡Que no se te ocurra retornar montado en los vientos y las nubes! ¡Quédate allá, en la espalda del río de sangre!—” (Cata, 94). El conjuro va dirigido contra un varón recién fallecido y en quien convergen, mediante un bien logrado recurso de ambigüedad, el hermano y el marido de Santo. Paulatinamente se descubre que la violencia de las palabras iniciales dista de ser casual, ya que tiene origen en el maltrato constante del que ha sido víctima la joven. Los imperativos de las frases conllevan la furia que Santo ha acumulado contra el machismo de los de su casa, y la expresa catárticamente, en alta voz, apelando a tres elementos naturales y a una prosopopeya —“la espalda del río de sangre”—, cifra del cuerpo, la muerte y lo sobrenatural que pautan la narración.

Santo ha recibido maltrato físico y psicológico primero de Camilo, su hermano, y luego, de Febronio, su marido. Camilo la ha golpeado desde

5 En el libro que nos ocupa, “Miedo” (pp. 64-67), constituye una visión sobre la heterosexualidad.

niña y cuando se deja entrever que se enteró de su lesbianismo, obligó a Santo a casarse con Febronio. Recuerda Santo las amenazas del hermano: “Tú no me vas a embarrar de mierda a la cara, ni me vas a echar arena en los ojos —me dijo— y me entregó en las fauces del infierno. Me casó. Lo único que quería era limpiar el camino de su nombre” (ibíd., 95). La brutalidad de Camilo alcanza su remate cuando descubre desnudas sobre el piso a Santo y a Celedonia, su amante y cuñada, y las rapa como escarmiento. Santu usa el adjetivo “trasquilada” (ibíd., 94) para describir la cabeza de Celedonia, acentuando así el trato de bestias que recibían de los varones. Aun más, la condición vergonzante de las amantes se propagará más allá del núcleo familiar cuando queden expuestas a la vida pública e incluso allende su existencia terrena porque Camilo ha sentenciado a Santo: “Tú no vas a entrar en el cielo porque a ti te hizo el diablo, saliste al revés” (ibíd., 97). A partir de la violencia física, verbal y psicológica se superponen las funciones del cuento-mentira: la admonitoria, que deja constancia de los castigos de distintos órdenes a los que se exponen las lesbianas; la mágica, por la que hay un trato cotidiano con la muerte; y la reivindicatoria, en este caso accionada por el ostracismo social y la pérdida de la gloria que caerán sobre Santo y Celedonia.

Sin embargo, la complejidad del cuento-mentira es mucho más honda y “Santu / Santo” comparte el envés sombrío y violento, pero también el haz luminoso y dulce que caracteriza otras narraciones indígenas de tinte erótico. Explica Miguel Chase-Sardi para la cultura guaraní:

El erotismo trágico se mueve en los cauces de una sexualidad por excelencia ambigua, y arrastra consigo un caudal de discursos plurivalentes. Aunque predomine muchas veces la unión angustiosa del amor con la muerte, también ocurre en otros casos el descubrimiento deslumbrante [...] de las coherencias entre el micromodelo de lo erótico y el macromodelo de lo sacro (15).

La pasión de Santo y Celedonia hace contrapeso a las acciones de los personajes masculinos, textualmente con las mismas funciones del género mentira-cuento, la reiteración de los elementos sobrenaturales y naturales, pero con la fuerza de la violencia al servicio del lesbianismo de Santo y su amor por Celedonia. Por principio de cuentas, Santo atribuye al hado su opción y su encuentro con la amada. Explica la joven: “Pero lo que no sabía [Camilo] es que cada uno de nosotros carga su destino. Y el mío fue Celedonia, mi cuñada” (ibíd., 95).

Aunque la joven lo acepta, su razón vital es rebelarse incluso ante las situaciones de sumisión. Santo expresa su indocilidad predominantemente con alusiones corporales, puesto que para ella “esta vida se vive a puñetazos y no hay cabida para los que tienen el corazón pequeño” (ibíd., 96). En ese tenor, ni el castigo que recibe de Camilo la detiene para expresar su rebeldía: “No estoy conforme; por qué nos arrancó los cabellos, por qué nos amarró a este mundo para siempre; por pelonas, ya no podremos entrar en la Santa Gloria” (ibíd., 96). Con la asunción de su propia voz también se permite describir una de las zonas erógenas de Celedonia con dulzura y sensualidad, y expresar el gozo mutuo: “Sus senos, fragancia de guayabas, fruto redondo que incendia mis noches [...] sus pezones, dos puyas” (ibíd., 94) e indica contundentemente que Camilo las “agarró desnudas” (ibíd., 95).

Como resultado de esa actitud insumisa y para buscar venganza contra Camilo, Santo incluso se atreve a invocar al diablo, ofreciéndole su pubis como hace Zenona en “Dxiibi / Miedo”. A diferencia de Zenona, el conjuro no funciona para Santo y este juego de intratextualidad subraya sutilmente las diferencias entre los dos personajes: una heterosexual, acostumbrada a seducir y entregarse a los hombres para luego ejercer cierto tipo de control sobre ellos; la otra, lesbiana, rebelde y temeraria al punto de enfrentarse al demonio, como lo indica ella misma: “La muina me sacó del vientre de la hamaca y me aventó en medio de la noche en los brazos de un chicozapote, la casa del mal. No tuve miedo; ya conocía al diablo; de niña me visitaba; colgado de mi ventana me ofrecía riquezas, pero nunca le hice caso” (ibíd., 96). El que el conjuro no funcione puede ser interpretado según se opte por la postura de Camilo y se le conceda razón al haber acusado a Santo de diabólica o bien se piense que la joven es tan fuerte que ni el diablo puede con ella. Cualquiera que sea la elección, esta obligará a una reinterpretación de toda la historia ya que casi al final, al revelarse el nombre-numen completo de la protagonista, Epifanía de los Santos, se abren una serie de preguntas, como cuál es la manifestación maravillosa que pertenece a los santos o proviene de ellos, cuál es el sentido de descubrimiento sobrenatural que el nombre tiene para la lesbiana protagonista y cómo es que devino en “Santo”, con su terminación en masculino.

Al margen de las respuestas que idee la lectora-escucha y las reflexiones que estas susciten, parece quedar claro que la joven no es diabólica ni santa, sino una mujer que al no haber podido encarnar al diablo para vengarse de los que la hirieron en su integridad personal y amorosa, quiere encarnar el

castigo social mayor, la desmemoria, la no narración para expulsar al hermano-marido de su historia, de su entorno y de la vida misma. Para Santo, la antítesis de la memoria, el gran tema que da cohesión al libro, es otro intento de búsqueda de justicia, no a gritos ni golpes, sino por el silencio, como ella lo indica:

Es cierto lo que dicen: Sólo somos memoria y recuerdo en la cabeza de los demás [...] Yo no quiero saber nada, absolutamente nada; de lo único que tengo ganas en estos momentos es barrerlo de mí, tirar de cabeza su memoria de mi alma. Esta noche solo quiero ser olvido y silencio (ibíd., 95-97).

La reflexión final de la protagonista es otra invitación a plantear más preguntas, esta vez sobre su valentía para el olvido y la hechura de un futuro amoroso.

“Gulaa bidxichi / El reparto”

Aunque este otro cuento-mentira comparte la representación positiva del personaje sexodiverso, en términos de referencialidad hay diferencias importantes, ya que “si bien existe la homosexualidad femenina, la lesbiana (ngu’ú en zapoteco, o la marimacha, como le dicen con una connotación despectiva que no tiene la palabra muxe) no tiene la presencia y el estatus social de [la] muxe” (Miano, 187).⁶ Atribuyo a esta situación que, por una parte, el texto pueda ser pautado con observaciones desde la antropología sobre la condición *muxe* y que, por la otra, estén atemperadas las similitudes que “Gulaa bidxichi / El reparto” guarda con “Santu / Santo”: un inicio *in media res*, un fallecimiento como detonante, episodios de violencia pasada y en el momento de la historia, adjudicación de un vínculo mágico-religioso, un remate sorpresivo y dos entramados que permiten una exposición antitética de las funciones moralizante, mágica y reivindicatoria. “Gulaa bidxichi / El reparto” comienza con la muerte de una madre y el recuento de cómo sus bienes se dividen entre sus descendientes. La voz narradora es femenina (solo al final se descubre que ha sido de una *muxe*)

6 En otra fuente se repite la observación de que las *ngu’ú* “no son aceptadas socialmente y [de que la] palabra puede ser usada como insulto”. El término es una variante de *nguiiu*, vocablo que designa al “hombre, varón, adulto, macho, señor, masculino”, por lo que *ngui’u* conlleva los significados de “lesbiana, marimacho, hombruna” (Toledo).

y, de entrada, la protagonista es víctima de una suerte de destino maldito que conlleva un castigo, como sucede a Santo. Su hado provoca que no le toque herencia alguna, puesto que el costo por haber sido rebelde desde niña es que nadie la tome en cuenta, que nadie la vea, literalmente. Recuerda la *muxe*: “en mi infancia desafié la tradición al meter mi cabeza en el tenate” (Cata, 56) y una nota al calce aclara el término y la gravedad del castigo, el olvido social: “el tenate es un recipiente para guardar las tortillas, por lo que se les advierte a los niños que no introduzcan su cabeza en él, de lo contrario, se borrarán de la memoria de los otros” (ibíd., 56, n. 21). La narradora acepta la doble violencia de la situación y comienza el relato de otros momentos en que ha sido víctima de injusticias.

En este punto, el cuento-mentira da un giro con respecto al de Santo para dar cabida a más diferencias importantes en cuanto a léxico, tono y elementos referenciales. Aunque Santo y la narradora de “El reparto” están de luto, hay un contraste entre la opacidad de vestimentas y casa de la primera y la mención rica y detallada de elementos como los torzales para el bordado o la descripción de la joyería que la mujer zapoteca guarda orgullosamente en un “baúl de huanacastle” (ibíd., 56). El baúl funge como prolepsis de las menciones al vientre, la memoria y los valores custodiados por las mujeres, el yo interior y la identidad que defiende la protagonista. Ella caracteriza su ser como femenino por las labores que ha desempeñado: hacer tortillas, bordar, trabajar para alhajar a su madre. Sin embargo, aunque el huanacastle pueda ser relacionado con lo femenino por sus raíces profundas, la posibilidad de tallarlo para crear utensilios de cocina y muebles de casa, de usarlo como somnífero y remedio medicinal, también es un árbol hermafrodita, detalle que armoniza con la sorpresa final. Otra imagen de fuerza y belleza es el horcón con el que la narradora se compara, siempre al lado de su madre, para erigirse en pilares simbólicos de la casa y la tradición.⁷

Para ejercer como tales, la vida de las dos mujeres está presidida por la Virgen de la Concepción. En su lecho de muerte,⁸ la madre encomienda

7 En la vida social, como indica Miano, es notorio que “en el interior de la familia, los grandes lazos de solidaridad y complicidad [de la *muxe*] se establecen esencialmente con la mamá y el componente femenino” (205).

8 Más allá del cuento-mentira, Miano señala que es usual que las madres prolonguen “su existencia después de la muerte a través de [la *muxe* al transmitirle] todo el patrimonio de saberes y esfuerzos, todo lo que construyó en la familia, el sentido moral y el *ethos* familiar, su poder y prestigio” (206).

a la hija que cuide de la imagen “de palo, panzona, vieja y gastada” (ibíd., 57)⁹ como lo ha hecho hasta ese momento al ofrendarle “sus mariposas blancas y hacerle piñatas todos los ocho de diciembre” (ibíd., 57). El vínculo mágico-religioso es por demás complejo, puesto que, por una parte, la Virgen —metonimia del catolicismo—, comporta las contradicciones aún vigentes del encuentro traumático con los conquistadores españoles y de la evangelización por vía sangrienta y, por la otra, ya en el siglo XXI, encierra la tradición indígena-mestiza constitutiva de la “mexicanidad”.¹⁰ Por ende, a la descripción despectiva de la imagen de la Virgen —síntoma de la ajenidad e imposición religiosa y por ende de su aceptación parcial—¹¹ hay que sumar la convicción de la *muxe* de que la intervención milagrosa es interesada.¹² La alianza entre el personaje principal y la vir-

9 El estrecho vínculo con la figura religiosa no es casual, ya que en el plano social, como lo ha señalado Miano, sobre todo para las madres, la diferencia de los hijos varones que serán criados como *muxes* tiene que ver con designios divinos (208).

10 La tensión irresuelta con el catolicismo es de importancia capital no solo para este cuento-mentira, sino para el libro que lo contiene y para la literatura zapoteca moderna. En *Sólo somos memoria*, “Un tal Jesús” parte de la aclimatación graciosa del mito bíblico. En ella, la voz narradora tiene a Jesús el Cristo por un aparecido con poderes milagrosos, que la atemoriza al punto de robarle el sueño. La socarronería da a entender que, desde siempre, los juchitecos han sabido que las historias bíblicas son también cuentos y que, como tales, los referentes cristianos y bíblicos pueden ser tratados humorística o profanamente. “San Miguelito” es otra forma de adecuación del imaginario católico y sorprende, como “El reparto”, en el trato irreverente que da a la advocación de la divinidad, por ejemplo, cuando la voz narradora increpa al santo con frases como “—déjame en paz, pinche santo pelón, hijo de la chingada—” (Cata, 20). En el cuento-mentira que nos ocupa, la *muxe* advierte a la Virgen: “—Cómo no te vas a reír, cabrona, si aquí no te falta la comida: flores, incienso y agua. Pero no se te olvide que ahora ya nos volvimos dos. Cuidadito y me fallas; ya sabes adónde nos iremos” (ibíd., 59). También en “Abandono del juramento” las creencias religiosas, los muertos y el sueño se entremezclan con la cotidianidad y la vida social de manera irónica. Scott Hadley ha señalado los vasos comunicantes que aúnan este filón de los textos de Cata al de su ilustre predecesor Andrés Henestrosa. Al preguntar al autor de *Sólo somos memoria* sobre el asunto, Cata le indica que son “recurrente[s] en la memoria colectiva de [su] pueblo [...] huella[s] de la evangelización” (Hadley, 153).

11 Para un desarrollo de la idea de la aceptación parcial de la imposición religiosa, consúltese Pineda, en especial nota 1, p. 310.

12 En este sentido, considero que la lectura de Hadley es simplificadora al presentar a la *muxe* como creyente ingenua del milagro, aún más si se percibe el trasfondo de desdén y vaguedad de la opinión que da Víctor Cata al investigador sobre el trasfondo católico de algunas narraciones de *Sólo somos memoria* y que apuntan a que tiene a los textos religiosos por desautorizados: “Lo que creo es que estos relatos proceden de

gen se refuerza por dos razones. La primera, que están unidas por el lazo católico que se establece entre creyente y Virgen patrona para hacer frente a los hermanos “evangelios” (ibíd., 59), término con el que un buen número de juchitecos hace referencia a los pobladores evangélicos que se convirtieron al “cristianismo protestante genérico” (ALAI, 129), signo de la llegada del Instituto Lingüístico de Verano a México desde 1935¹³ y que alcanzó un auge inusitado entre las décadas de 1970 y 1980.¹⁴ La segunda, que son dos figuras femeninas solitarias en confrontación con los hermanos que sí se casaron.

Al convertirse la *muxe* y la Virgen en epítome de la defensa de una tradición signada por contradicciones y de la oposición a una modernidad igualmente compleja, los dos entramados sociales inciden en la pluralidad de perspectivas que caracterizan las funciones moralizante, mágica y reivindicatoria de “Gulaa bidxichi / El reparto” y que tienen un correlato importante con el lugar social de la *muxe* en la comunidad zapoteca. Es así que, aunque la trama se ubica en el ámbito doméstico, su repercusión simbólica transita al social, como sucede con la reivindicación —por voz propia— que hace la *muxe* del trabajo femenino que ha desempeñado desde pequeña. La derrota y huida de los hermanos puede ser interpretada, desde lo colectivo, como un acto de resistencia y triunfo ante un segundo acto de rapiña —esta vez perpetrado por el protestantismo y la cultura yanqui—, en una manifestación de lección aprendida a partir de la experiencia de la conquista española, y cuya bandera es izada por la *muxe*. Otro punto importante es la relación con el milagro, manifestación de una religión que propicia el triunfo de la justicia y concede a la dignidad de la *muxe* una estatura heroica e incluso santificada. En términos generales, esta representación literaria positiva de la protagonista armoniza con el sustento factual de que las *muxes* y las mujeres comparten “la responsabilidad de reproducir las estructuras económicas, sociales, culturales y comunitarias” (Miano, 189) de su sociedad.

algun texto religioso, probablemente, de los textos apócrifos prohibidos por la iglesia” (Hadley, 153).

13 La fecha es señalada en el estudio de la ALAI (119).

14 Por ejemplificar su presencia en la zona juchiteca, retomamos un dato que ofrece María Teresa Pardo con respecto a que “el actual alfabeto fue acordado desde 1956, durante una mesa redonda en la que participaron tanto lingüistas de Instituto Lingüístico de Verano como profesionistas y escritores zapotecos” (Pardo, 128).

Comentarios finales

“Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” provienen de la geografía física de la comunidad zapoteca, pero su topología los coloca también en imaginarios e ideologías provenientes de los distintos grupos que han marcado esta zona de contacto. En los textos subyacen distintas capas de significación formadas por la resistencia indígena zapoteca ante las culturas dominantes —la española, la mestiza de gobiernos y políticas centrales, la norteamericana—. Este fenómeno continuo e irreversible enmarca las tensiones entre oralidad y registro escrito que llevan a Víctor Cata, el transcriptor-narrador, a sumarse a la cadena de ancestros comunitarios y de escritores que, como él, preservan literariamente historias que conllevan pautas de reflexión para la vida personal de sus lectores-escuchas y estrechan los vínculos de pertenencia al grupo. La edición bilingüe evidencia al zapoteco como la expresión específica que desafía al principio homogeneizador poscolonial y al español como cicatriz de la colonia, medio de comprensión con el resto de las culturas híbridas mexicanas. En la desestabilización lingüístico-cultural, como en el absoluto cristiano,

la palabra de la autoridad divina es gravemente herida por la afirmación del signo indígena, y en la práctica misma de la dominación el lenguaje del amo se vuelve híbrido: ni una cosa ni la otra. El imprevisible sujeto colonizado (a medias aquiescente, a medias opositor, nunca confiable) produce un problema irresoluble de diferencia cultural para la misma interpelación de la autoridad cultural colonial (Bhabha, 54).

Análogamente, la representación literaria de las dos opciones socio-sexuales en cuestión habla de otro viso de la mira zapoteca actual por “ser modern[a], sin renunciar a su especificidad étnica” (Miano, 188) en vista de que no se hallan tratamientos del tema en otras publicaciones bilingües de literatura indígena, de que comparte estrategias literarias con el cuento lesbiano y homosexual —como el descubrimiento sorpresivo de la socio-sexualidad, en el caso de Santu cuando es descubierta desnuda al lado de Celedonia—¹⁵ y que su presencia tal vez se corresponda con la apertura favorable que la diversidad tiene en el ámbito mestizo, hispanoparlante, monolingüe, detentor de la reflexión teórica, de los focos de activismo y de la industria editorial centralizada.

15 Agradezco la observación a Gema Pérez-Sánchez.

Las tensiones en la representación no se hacen esperar en los cuentos-mentira y estas fluctúan fundamentalmente entre la persistencia del modelo heteropatriarcal y las rebeldías que lo subvierten. Por una parte, por ejemplo, sorprende que en los textos Santu y Celedonia no sean nombradas como *ngi'u* o que a la lectora de “Gulaa bidxichi / El reparto” le quede la tarea de deducir que la protagonista es una *muxe*. Es decir, aunque los términos existen —y por lo menos en el caso de la *muxe* ese sector ostenta una visibilidad y una importancia incuestionables—, el ocultamiento terminológico delata el relegamiento de dos subjetividades por parte de “una sociedad heterosexista aun cuando presenta una menor homofobia respecto al modelo mestizo” (Miano, 187). Por la parte contraria, Santu y Celedonia son paradigma de la defensa aguerrida de aquella a quien se ama y la *muxe*, de la misión femenina para la que ha sido educada.

Al interior de cada texto las contradicciones se entretejen de maneras también complejas. En el primero, en la oposición entre Camilo y Santu, el primero simboliza el poder masculino, y Santu, el triunfo sentimental, aunque socialmente ella y Celedonia serán por lo menos señaladas cuando se exhiban rapadas públicamente. En el segundo, a la *muxe* corresponde salvaguardar ritos y formas de una consigna de género que comporta inmovilidades sociales, pero que también se inserta, “según [...] hipótesis, en aquellos espacios, tal vez liminares, que hombres y mujeres descuidan o no pueden ocupar” (Miano, 218), espacios propios de una “cultura de la ambigüedad, de la performance, del exhibicionismo y de la transgresión que rehúye tanto los estereotipos de género como la manía clasificadora de la cultura occidental mestiza” (ibíd., 234).

En su triple función, los cuentos-mentira comentados distan de la moraleja unívoca de la fábula o el ejemplo, ya que dejan en el ánimo de la lectora-escucha la opción de inclinarse por el mundo social convencional —machismo, participación tradicional en el mundo familiar, religioso y social— o colegir que en la conformación sociogenérica no hay respuestas categóricas, sino personajes *ngi'u* o *muxe* intrépidos dentro de paradigmas axiológicos en términos de opción y decisión. Tal vez el atisbo más significativo a la manera indígena zapoteca de tratar literariamente la sexodiversidad sea el incluir, subrayar y presentar como triunfante el componente volitivo. Aunque el tema forme parte de una preocupación transfronteriza adoptada por escritores como Víctor Cata, la capacidad crítica selectiva opera ante el artefacto “colonizador” para presentarlo en su complejidad y en la belleza de la palabra de Santo para resumir su finura y sus vaivenes, ya

que son como “la espuma de los holanes de nuestras enaguas que recalán en la playa de los pies” (44).

Bibliografía

- ALAI (Agence Latino-Américaine d'Information) (1978): “El Instituto Lingüístico de Verano, instrumento del Imperialismo”, en *Nueva Antropología* 3.9, pp. 117-142.
- Anónimo (2014): “Presenta Víctor Cata sus traducciones”, en *Noticiasnet.mx*, 8 de marzo, en <<http://www.noticiasnet.mx/portal/en/node/225159>>.
- Anónimo (2010): “Libro rescata la tradición oral zapoteca. Víctor Cata recoge los cuentos e historias de esa cultura en *Sólo somos memoria*”, en *El Universal*, 28 de junio, en <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/690933.html>>.
- Bhabha, Hommi (2002): *El lugar de la cultura*. Trad. de César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Cata, Víctor (2008): *Nácasinu diidxa / Sólo somos memoria*. Ciudad de México/Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Praxis/Gobierno del Estado de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca.
- Chase-Sardi, Miguel (1992): *El gateo de los nuestros: narrativa erótica indígena del Gran Chaco*. Compilación por Alejandra Siffredi y Edgardo Cordeu. Buenos Aires: Sol.
- Hadley, Scott (2010): “Review Essay: Indigenous Literature”, en *Chasqui* 39.1 (mayo), pp. 150-156.
- Máynez, Pilar (2004): *Breve antología de cuentos indígenas: aproximación a la narrativa contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- Miano Borruso, Mariana (1988): “Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades”, en *Debate Feminista* 18 (octubre), pp. 186-236.
- Montemayor, Carlos (1998): *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1992): *Los escritores indígenas actuales. Tomo I. Poesía, narrativa, teatro. Tomo II. Ensayo*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pardo, María Teresa (1993): “El desarrollo de la escritura de las lenguas indígenas de Oaxaca”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 29, pp. 109-134.
- Pineda Santiago, Irma (2012): “La literatura de los Binnizá, zapotecas del Istmo”, en *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*. Chilpancingo: El Colegio de Guerrero, pp. 293-310.
- Toledo Esteve, Oscar y familia (recopiladores) (2014): *Vocabulario del idioma zapoteco istmeño (diidxazá). Corregido y aumentado. La referencia obligada del zapoteco en Internet*, en <http://www.biyubi.com/did_vocabulario.html>.